III

Miscelanea

muzyczne

Myśli wyjątkowe Karola Kropińskiego w Warszawie 1819. Im więcej światła tem mniej bojaźni. Dlaczego człowiek ma w sobie nasienia wszystkich prawie ziemskich istot? Bo od [illegible], przechodził ogniwami łańcucha wszystkich istot organicznych, póki stwórca nie uczynił go człowiekiem.

Nieoświecona dobroć jest zawsze nieśmiałą i powolną, a oświecona chytrość wyłudzającą i ośmieszającą. Łatwo z tąd pojąć, że pierwsza musi ulegać przemocy drugiej.

Miłość własna jest dwojaka. 1° Dążąca wyższości nad innymi i poniżenia drugich nad sobą. 2° Dążąca przez dobre czyny dobrego pomnożenia ogółu.

Nie na to żyjesz w stoły, abyś się pożywiał – lecz pożywiaj na to, abyś żył.
Jedno zdanie takiego nawet wyraz i głos.
Artyści bardzo często wykonywają dobre dzieła źle, a złe dobrze.
Śpiew akompaniowany lutnią (gitarą) wyrażał najwyższe i nieopisane wzruszenie lub zadumę.
Treść ogólna dzieła pomyślana jest jako to wszystkie zwiastowane mądrościową ~~filozoficzną~~ – wiara, wiara ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ religijnej i t. d.

Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego – Szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym przez Józefa ~~Elsnera~~ Elsnera, członka Król. Towarzystwa.

Warszawskiego Przyjaciół Nauk.
z przykładami wiersz objaśniającemi
przez Kazimierza Brodzińskiego.
Część I. w Warszawie 1818 – w drukarni
Stanisława Dąbrowskiego.
Dedykowana Stanisławowi Hrabi
Potockiemu – senator wojewoda
ministra wyznań religijnych i
oświecenia narodowego – Ko-
mendanta Generalnego Kawalera
Członka wielu Towarzystw naukowych
orderów polskich Kawalera.
W przedmowie znajduje się wzmianka
że przy stwarzaniu książki chodzi o przyrodzie
i harmonii języka polskiego. W tejże
uwaga że wszystkie rytmy na koń-
cu wiersza szczególnie kiedy z jedno-
zgłoskowych słów się składają zwłaszcza
w niemieckiej i francuskiej
mowie czynią takową twardą

podczas gdy wioski a po niemu
polski język z powodu naszych
przeważnie śląskich kościołowsko
szkoły. — Ponadto mają też zakorzenie-
nia na wiejskim języku dorosła
że mowę może się bez nich bodaj
w części obyć, tem bardziej się one za-
stosowują … ośrodk
nie stanowią zakończenia ma-
cierzystej jęz. — bo ię już przypadnie
matym lub ośrodku zakończającą te
język przygotować mowy.
W r. 1800 pisał Clemens Der Freymüt.
Stück N° 122 — Die neue …
Dingelnische Sprache zu … Münster
geeignet sei.
W dziele owem podejmuje autor
przekonać się.

1. Akcentowanie podług akcentu w mowie polskiej zawiera się w budowie języka.
2. Takowe nie tylko do wypiększania polskiej poezyi musi być mowie, ale nad.
3. Kończenia w rytm być powinno, aby nadając mowie liczebnego więcej wzniesienia, pieśni lub dumie więcej widać wyraźnie.

Uwagi o taktach dzieli autor

1. Takty z jednym dobrym czasem raz 2/4 – prędki 3/4 i 3/8
2. Takty z dwoma dobremi czasami 4/4, 6/4 i 6/8
3. Takty z trzema dobremi czasami 7/2 powolny 3/4 i 7/8

Przedtakt w muzyce zowie się w poezyi anakruzą.

Potrzeba uważać aby miara taktu nie była w sprzeczności z akcentem tonicznym języka a więc aby główne akcentowane zgłoski padały zawsze na dobrą część taktu.

Takt z jednym dobrym czasem odpowiada metrowi trocheicznemu — ◡ 3/8

takt z dwoma dobremi czasami 4/4 metrowi spondejcznemu — —

takt z trzema dobremi czasami 3/2 metrowi molossowemu — — —

W narodowych tańcach polskich spotykamy wszystkie trzy metra. t.j. trocheiczny w mazurku spondejczny w krakowiaku a molossowy w tańcu polskim (Polonezie)

upiększania skończonego wiersza przez
rytmikę, jeżeli zaczyna się na pałko-
wym zamianem akcentu np. przez
mocniejszy lub prędszy ruch przed-
miot w wierszu wyrażony tem
widoczniej ornamentację, nazywa
się prozaicznie Harmonią,
co jednak według autora podług
prawdziwego znaczenia Eurytmią
nazwać by wypadało.
W wierszu dźwięk, który ogółem
nadający może być uważanym
za harmonijny, tem zaś
który ze szczęśliwego doboru
spółgłosek z samogłoskami
powstający uważany być może
za melodyjny. Tym więcej
ulegla słowa wymaga tem

piękniejszy jest ogrom i piękniejszej
bramie, i nie więcej śmiały zgrab-
ności i dla tego ogrom niewieś-
ci Drzewoszlabry, piękniejszy jest
od podróży labrego męskiego.
Rzytmika płynąca z greckich
wzorów stała się elementem
przez który muzyka z melodyą i har-
monią w ten czas kiedy z wierszo-
pismem co do zewnętrzności
niejako zestaczona została, po-
dniosła się do języka ~~[illegible]~~ sceni.
Pomimo że ścisła lirica obie te
sztuki co do sztuki zawsze ze sobą
złączone były – atoli zupełne natchnie-
nie poety jest zupełnem orzeczeniem
muzycznem. Nie tylko wszelkie
w starożytnych wierszach ale i

w muzyce dzisiejszej znajduje się
materyał rytmiki dla teraźniej-
szych a więc i polskich wierszy.
W muzyce określa się ile razy jeszcze
jaki metrykę mieć może, wiele
wiersz rytmiki okazać jest w sta-
nie i ile jej potrzeba, ażeby się
pięknością mógł zdobić.
Przez rytmikę jedynie — może
nastąpić zaś te połączenie obu
tych sztuk tj. poezyi i muzyki
przez co Opera najdoskonalszym
tworem stać by się mogła, chociaż
ja dotąd jako dramatyczną sztukę
uważać należy.
Ritornello w muzyce jest
sposobem powtarzania myśli

Trzy są rodzaje akcentów odróżnić-
niać we względzie akcentowania
które szczególnie potrzebne.
Pierwszy jest akcent oratorski
który słowo w kontekście naj-
ważniejsze podnosi i który w ustach
deklamatora wyrazem namiętnym
się staje, jeśli słowo wyrazowi ma-
relacyą wyjaśniania, które oznacza
w tym sensie pewnego znaczenia.
Po wtóre akcent języka
i po trzecie akcent słowny
które to obejmuje najważniejszą
zgłoskę w słowie podnosząc i wład-
nie gramatycznym akcentem sło-
nowią. Akcent ten gramatyczny
staje się akcentem języka w ten
czas, kiedy podniesiono naj-

naśmiejszej sylabę, więcej się na samej budowie języka zasadza, jak to jest u Polaków; akcentem słownym nazywa się zaś ten sam, kiedy podniesienie tejże sylaby na rozdziałową sylabę słowa przypada, jak to jest u Niemców, albo też na pewne tonowanie słowa szczególniej właściwe, jak to jest w włoskim i rosyjskim języku.

Przez gramatyków zgadzają się że <u>przedostatnia sylaba</u> powinna mieć zawsze ne akcent - wyjąwszy za wszystkie sylaby jednakiej długości lub krótkości. np. mówić, mówiąci, mówiący. Jeżeli wyraz jest tak złożony że na jeden z tych przyrostków że, ci, to, by np. gdzieście; byście; takieto, Dawnoby natenczas przedłuża się tonowanie od końca trzecia zgłoska, tak jakby <u>osobno</u> pisał się przyrostek

W wierszu ośmiozgłoskowym na ~~[illegible]~~ powinien więc akcent przypaść na 7 zgłoskę ściśle mówiąc na dobrą część taktu ~~na~~ więc stanowi punkt podziału taktowego, który tak zaczynać powinna. Mimo to jednak wiersz ośmiozgłoskowy może mieć bardzo wiele taktyczne-go zapisu.

1. ´–´–´–´– · trochaiczne.
albo –∪–∪–∪–∪

2. ´––´––´– daktyliczne
albo –∪∪–∪∪–∪

3. –´–´–´–´–
albo ∪–∪–∪∪–∪ adoniczne

4./5. ––´––´––
albo ∪–∪∪–∪∪–∪ saficzne

Kości twoich tak strzeżemy
Choć nowemi przenosiemy ad 1.
Łańcuch od wieków związany
Każdej na świecie odmiany ad 2.

Gdy z wiosną zwiędną przekwiaty
Na ten czas chłopiec z trzy lat(y) ad 3.

Na wiośnie tęsknota z kały
Śniegami zakłatki siały. ad 4.

5. Wiersz trochaiczno-daktyliczny.
Gdzie wyglądasz utęskniony
Ze której przecie przyszedł strony
Abyś się z nią mógł weselić
Pracą i szczęściem podzielić.
t. Nr 3/8

6. Trochaiczno-adoniczny.
Z tobą stanie Polska chwała
Potomności doczekała
Dopóty nie zginie wieczne
Dopóki światło tam wzejdzie.
t. Nr 3/9

157.

7. Trochaiczno saficzny

Droga moja jaskółeczko
Odwiedź znowu twe gniazdeczko
7/8. Dostatnio już jeszcze czasem
Bo jako ci poni [illegible] lasem.

8. Daktyliczno adoniczny

Patrzę mi lube spromienione
2/4. Gdy przy rosy tej ciernie
Gdy znami ludzie się znami
O chwałę między mojemi

9. Daktyliczno saficzny

Płaszczyźni [illegible] twej matki
Orzyli tu twoje [illegible] dziatki
2/4 Że żyje już w nowej dobie
Tak modlisz się na tym grobie.

10. Adoniczno saficzny.

Przyłania się niebo jagody
Zaglądać spoczynie się w jody
3/8 Przyszedł [illegible] nam wiosną [illegible]
Przy modle nieśli [illegible] nie [illegible]

Wreszcie pięć powstaje przez przeplatanie które tworzą się wtedy kiedy pierwszy wiersz z trzecim lub czwartym ma w metrycznym względzie jest równo-rzędny

11. Daktyliczno trocheiczny — 2/4
12. Jambiczno trocheiczny 2/8
13. Saficzno trocheiczny 2/4
14. Jambiczno daktyliczny 2/8
15. Saficzno daktyliczny 2/4
16. Saficzno jambiczny 2/4

w najrozmaitszych kombinacyach. natrafiają się [illegible] — porzuciwszy rozmaitych form i kombinacyi wiersza ośmio-zgłoskowego i na tem kończy się część I.

Część druga rozpowiedziana u mnie wyszła.

Rys historycznej opery polskiej poprzedzony szczegółowym przeglądem na dzieje muzyki dramatycznej prowadzonej przez Maurycego Karasowskiego Warszawa. Nakładem księgarni i składu nut muzycznych Michała Glücksberga 1859.
Dedykowano Stanisławowi Moniuszko twórcy Halki.

Wstęp. — do 1858 utrzymywano że nie ma u nas polskiej opery. dopiero Halka — przekonała inaczej — Mimo to jednak jeszcze przed Halką mieliśmy cały szereg dzieł muzycznych przeznaczonych teatrowi i tak Nędza uszczęśliwiona, Zośka,

Krakowiacy i górale, Leszko
Biały, Król Łokietek, Jagiełło
w Tenczynie, Szarlatan, Jadwiga
Pan Kochanowski, Zamek na
Czorsztynie, Cecylia Piaseczyńska itd.,
i treści narodowej wesołej i
poważnej a okoliczność ta
świadczy że przeszłym poprzednim
czasom mieliśmy przy swoich
oper. Nie wszystkie śpiewne
te utwory zasługują na
miano opery – było pomiędzy
niemi wiele takowych
komedyi oper albo melodra-
matów — Nie ma narodu
któryby swojej muzyki nie
posiadał, objawiającej się
w pieśniach religij. i świato-
wej treści.

Chóćby nawet orkiestra na
wartości takiej pieśni była uwaga-
ką, jednak to melodja jej jako
pieśni narodowej przy pierwszym ga-
tworów zaczerpniętej prostego ga-
rzędu w pieśni, taka muzyka
będzie co chóćby nawet i splam
jego wyznaczony był cokolwiek
wadliwym, zawsze miły
i przyjęta będzie —
jest to melodja mniej albo
sporotka. Jeżeli także dra-
matu wychodzi ze strony lu-
dowej (pieśni) a przybiera
charakter ogólny prowadzący
całej miejscowości, to wtedy
i charakter muzyki będzie
wypełniać odrębny ze swe-

gólnej właściwości takiej
muzyki, stanowić będą po
szkołę — Szkoła więc jest zbiorem
pewnych zasad, wskazówek, tra-
dycyi czyli sposobów trakto-
wania sztuki, tworzących przez
następne generacye, rozwi-
tak drogą rozmaitych kombinacyj,
łącząc się z sobą, według ogól-
nego usposobienia ludzkiego i
wpływu miejscowego kraju
w którym się ono objawia.
Trzy takie szkoły dzielą dzi-
siejszą muzykę, na włos-
ką, francuską i niemiec-
ką. — Różnią się one od
siebie pewnym zarazem
melodyi, formą akompa-

niemontu, równowagą lub
systematycznym przemaga-
niem niektórych elementów
sztuki – są to przewagające
deklamacya melodyi, rozkie-
łość dla śpiewu, wierność dla
tradycyi, prawda efektowi
i przesiewanie, podług przy-
jętych zasad obowiązujących
zarówno kompozytorów,
wykonawców i publiczność.
Włosi z namiętną rozkoszą
delektują się melodyą, wymaga-
jąc od muzyki słodyczy
pieszczoty i wdzięku – Mało
ich obchodzi treść sztuki – byle
tylko mieli śpiewną aryę
albo zakochanie się ty... w
inną rzeczą sztuki.

Lubią oni też dziwniejszą mocną
niedostateczną, do czego się nie-
których dziejów kompozytorowie
przyzwyczaili, lecz kiedy śpiewa
mało do powiedzenia, akt-
kompaniament odgrywa pod-
rzędną rolę i jest tylko jego
tłem — przeciwnie u
Niemców tam najczęściej
akompaniament jest nieraz
ważniejszy od śpiewu — Poe-
tyczno metafizyczny umysł
tego narodu nie zadowoli
wówczas ich szczęśliwość
w dramatycznym muzycznym.
Zbytniego romantyzmu
sentymentalność nawet
niewiele najgorętsze w nich

wiersza, łączna z głębokiem zacięciem mianem się w ciemnie i niedostępne dla każdego innego niska sfery wyższe- rzeczy harmonii, prowiście- nie miękkiego uspołeczni- śpiewu dla muzyki na- piętnowanej zbytnią słow- wagą i medytacją, oto pod- wa oryginalność indywidual- ności nacechowana prawie wszystkie artystyczne produk- cye tego kraju.

Styl francuzki stanowią- cy niejako przejście od włos- kiego do niemieckiego albo owszem łączący w sobie obu tych szkół cechy odznacza

się głównie zwięzłością, zręcznym
rzemiosłem tak melodji jak i
akompaniamentu. Wierna
do tekstu i deklamacja dobrze.
Zasada niektórych, w prozodji jest
tu warunkiem dla kompozy-
tora. Śpiew w francuskich
sprawach mniej nerwowy jak
u Włochów mniej sentymen-
talny jak u Niemców – ale
rytmu żywszego, kształ-
tnejszego, posiada wiele wdzię-
ku, obfity jest w melodję
i ekspresję dramatyczną. –
Kompozytorowie francuscy
starannie są w koloraturze
wirtuozowskiej, ubiegają się
za blaskiem brzmienia

instrumentalnego i tak dla efektu wiaraz prawdę poświęcając jednakże wiele dobrego smaku przebija się w jego utworach. — Jednak szkoły aż dziś panujące w europejskiej kompozycji w których to stały wdzięku połączył stylem uni-wersalnym.

Próbował się Meyerbeer w swoim Robercie Diable lecz nie wytrwał do końca i wreszcie w Gwieździe północnej (l'Etoile du Nord) skłopocił się zupełnie. Don Juan Mozarta pod ideałem doskonałości dramatycznej — Requiem muzyki kościelnej

muzyka nadana a jest wielkiej doniosłości a niektórzy kompozytorowie wpłynęli na dzieje muzyki ogólnej.

Muzyka we Włoszech.

Włochy za kolebkę muzyki dramatycznej. Wprawdzie Grecy używali to w czasie tragedyi śpiewnej deklamacyi, lecz sposób w jakim się to odbywało - ginie w pomroce wieków średnich i została nam o tem bardzo słaba tradycya. W r. 1440 wystawiono w Rzymie po raz pierwszy widowisko pod tytułem: Mysteryów, aktów sakramentalnych od pierwiastków dramatu lirycznego La Conversione di Santo Paolo wystawiono w Rzymie także w tym roku. Francesco Baverini dorobił do niego muzykę.

Orfeo dramat noszący w sobie pewne cechy światowe, napisał kardynał Riario, Angelo Poliziano ~~dorobił~~ do niego chóry i wystawił 1480 w Rzymie. Aż do 16 wieku muzyka ~~była~~ w objęciach kontrapunktystów — styl fugowy i kanon pojawił się w kościele i domu i opanował śpiew kościelny i pieśń światową nawet melodyę taneczną. Gdy kontrapunkt doszedł do najwyższego udoskonalenia poczęto pojmować iż jest coś wznioślejszego w sztuce muzycznej nad suche kombinacye i rachuby harmoniczne. Niektórzy mistrze wzięli się do szukania prawdziwego piękna a ~~w~~ muzycy o nie mający staranie i pewnych szkolnictwa w tym celu

przechodząc na jednym wielkim instrumen-
tem więc błądzili po tym ogromnym
i ciemnym podówczas obszarze.
Mimo to we dobie owej, gdy ta rozma-
itość kierunków jakiemi poszli niekto-
rzy ze zdolniejszych mistrzów, przyczyni-
ła się nie mało do rozwoju, doskonalenia
i postępu muzyki. W wieku 16 stule-
cia dążyło się jednakowoż wspólnie przy
pewnej jedności w rozwoju, nietylko
muzyki wokalnej lecz i instrumen-
talnej, a to z powodu obfitych zdolności.
Instrumenta muzyczne wprowadzano
i wyszukano kilka kotłów i kościołów
i używano ich do podtrzymywania gło-
su organowego a później śpiewu.
Niektóre kompozycye z 15 wieku wsze-
gólniej Josquina przekonywają że

przeto które nie mogły być lekkiem głosem wyśpiewane powierzano instrumentom. W motetach wydanych 1575 przez Jana Dominika da Nola łączyła się muzyka instrumentalna ze śpiewem. — Alfons della Viola mistrz nadwornej kapeli księcia Este w Ferrara w roku 1555 próbował pierwszy połączyć śpiew z deklamacyą w przedstawieniach scenicznych, jego więc należy uważać za pierwszego dramatycznego kompozytora. Muzyka jednakże do dzieł takich pisana była w stylu madrygałowym, dla braku instrumentów na pięć głosów fugato przez chóry za kulisami wykonana aktor zaś na scenie stał i udawał że śpiewa. Kilku znakomitych

Florentczyków, a między nimi Jan Bardi
i hr. Vernio czuli jednakże tą niedorzecz-
ność i brzydotę muzyczno dram. [illegible].
Zauważyli niektórzy obchodzili się z po-
ezją kontrapunktystów [illegible]
się na połączenie poezji z muzyką -
z tego kontrapunkt niszczył harmo-
nię poetyczną wiersza, reguły grama-
tyczne - powtarzano słowa bez końca
zmieniano długi na krótki i odwrot-
nie, zacierano porządek i t. d.
Trzeba było temu zaradzić, tem [illegible]
Przypomniano sobie wówczas, że Grecy
recytowali swe dzieła rozmiernie, że
śpiewali i ustrój [illegible] podtrzymu-
jący ich - że chóry były śpiewane
przez wszystkich, a główniejsze osoby
[illegible] że rzadko

30. [illegible] Vernio [illegible]

ich śpiewu nie wiele się różnił od zwy-
kłego mówienia — prędzej tych więc
prawidła przed osobistą dzielnością tak.
Vernio u niego Wincenty Galli
Galileusz ojciec wielkiego Galileu-
sza próbkę monodyi czyli solo-
wanej deklamacyi, zaśpiewał
ustęp z „Ugolina" Dantego to,
wzbudził zaraz zebranych, pośród
ogólnego uniesienia słuchaczy nad
urodzeniem muzyki dramatycznej.
Nazwali ją stilo nuovo, stilo
rappresentativo, recitativo
czyli musica parlante. Wymie-
niali się wspaniałości kontrapunk-
tyki i melodyi — lecz zachęce-
ni pomyślnym wynikiem
młodzi ludzie postanowili [illegible]

być próbę na większą skalę i zastosować ten rodzaj śpiewu do teatru.

Rinuccini jeden z lepszych ówczesnych poetów napisał dramat pasterski „Dafne" 1594 a Peri zrobił do niego muzykę. Wkrótce potem Jakób Peri kapelmistrz na dworze Toskany przy pomocy Juliusza Caccini opracował z nim wspólnie tragedyę liryczną „Eurydice", Orkiestra w dziele tem składała się z klawikordu gitary, violi da gamby, harfy i lutni. Recitativ (tak śpiew ten nazwano) był to rodzaj śpiewu miarowego, a cała Florencya przyklaskiwała z zapałem dziełu, nowazanem stworzonego za pierwiastek dzisiejszej naszej opery.

Kontrapunktyści wystrzegali się jak ognia „trytonu” i nazywali inter-wał ten Diabolus in musica. Interwał ten znajduje się w akor-dzie dominanto septymowym. Można go spotkać u wielu kompozy-torów 16 wieku w przedziałach Cypria-na de Rore, Palestryny, Orlando di Lasso, Gabriellego, a nadewszyst-ko pomiędzy madrygałami Ga-briellego słynącymi dla dra-matyczności swej [illegible].

Ruch emancypacyjny 16 wieku zostawił silne piętno w kompo-zycjach Monteverdego. Położył on naukę kontrapunktu od Tego nowy kapelmistrz na dworze księcia Mantui - lecz ~~na~~ wiedziona.

zbytnia wyrazistość charakteru nie do-
zwoliła mu dbać o zalecenia tego kanonu
nauki i w pierwszych dziełach jego spot-
kać można wiele kontrapunktycznych
zboczeń. Przejąwszy się ideą swego
wieku wydał w r. 1604 w Wenecji swą
piątą Księgę Madrygałów, a na
czele ich umieścił że „muzyka jest
dla pieszczenia ucha i malowania
uczuć duszy, a nie dla dogadzania
pewnym regułom abstrakcyjnym
przez teoretyków narzucana.
Silny tą zasadą i powagą Platona
na stwierdzenie zdania: iż zna-
czenie słów powinno być naj-
ważniejszą rzeczą dla kompozyto-
rów, gdy tymczasem scholastycy utrzymy-
wali że „harmonia panuje
nad muzyką" —

W dziele tem daje Monteverde
wielką liczbę zmieniających kompozycji
i przechodzi następnie bez żadnego
przygotowania do głównego akordu
dominanty septymowego —
który zgrywa zupełnie z tą dzisiejszą
śpiewem liturgicznego gregoriańskiego.
Madrygały na 5 głosów Cruda
Amarilli pokazuje Monteverde
po raz pierwszy akord dominanty
septymowy, którego nowość
łącznie z figurami rytmicznemi
wywołała oburzenie ówczesnych teor.;
uczony kanonik boloński
Artusi staje w obronie tra-
dycyjnych ustalonych zasad, lecz Mon-
teverde mając za sobą młodzież
świat elegancki i duszę czasu

Opowiadał kanonikowi z powodze-
niem aż wreszcie i Klemens za nim
przedsięwziął. Tym sposobem dokonaną
została rewolucya co nakazała wpro-
wadzić do muzyki tą jedność aktu,
wg jakiej sama jej natura przed-
stawia – Tak to wynalezioną została
modulacya – Oprócz tych odkryć
potrzebował zaś wyżej w dziedzinie mu-
zyki dramatycznej postępowej
szczęśliwie pomysły Caccini'ego,
Peri i rozwinąwszy je na wielką
skalę. 1607 napisał dla dworu
księcia Mantui operę pod tyt.
Arianę które ze względu na
melodyę i wyrażenia uczucia pod
wyższa nad te co poprzednicy
jego zostawili.

W drugiej swej operze „Orfeusz" wyznaczył nową formę recytatywu wprowadził arję, duety i pierwszy zastosował rozmaitość instrumentacji odpowiedni[ą] charakterowi osób biorących udział w dramacie. Orkiestra w tej operze składała się

1. z 2 klawikordów wykonywujących ritornelle i towarzyszących [illegible] osobom śpiewającym.
2. z 2 lir albo wielkich altówek w 13 tonach towarzyszących tylko Orfeuszowi
3). z 10 altówek towarzyszących wykonywujących ritornello w razie [illegible] śpiewanym przez inną główniejszą osobę.

5. z skrzypców tak zwanych fran-
cuskich (małego formatu o 4 stronach
mniej więcej takich jakich teraz używają
bo wszystkie były większe i miały 5 stron)
przygrywających gdy jedna z symbolicz-
nych osób dramatu t. j. Nadzieja na
scenę wchodziła.
6) z 2 gitar przytłumiających śpiew
Carona, tenor bas de viol
(instrument o 7 stronach stroi
się podług akordu prefektowego)
towarzyszących śpiewom Prozer-
piny, trombonów dla charak-
terystyki Plutona, małe orga-
nki (regał) dla Apollina,
organy dla duchów piekielnych
piszczałki trąbki z wodzianka-
mi dla pasterzy. Orkiestra

to wygrywała z ogromnym zapałem
a niektórzy z nich kompozytorowie
nie wahali się wiele z tych instrumentów,
mianowicie pakoto trąbki, skrzypce
altówki a nawet trombony
zastosować do muzyki kościelnej.
Odtąd charakter muzyki kościelnej
począł ulegać zmianie – lecz
nie na korzyść – Palestryna
lepszej pojął istotę ducha mu-
zyki kościelnej. W modnej gałęzi
muzyce „Lamenta Arianelli” <u>Mon-
teverde</u> pierwszy wziął <u>modu-
lacyi</u> poza <u>kwarty i kwinty</u>
Nakoniec w opisaniu bitwy
Tankreda z Klorindą w
„Jerozolimie wyzwolonej”
Tassa wygrywał nowy rodzaj

figurowania w akompaniamencie z [illegible] nazwany [illegible] <u>tremolo</u> – Pomimo tych wyna-
po zmianie ~~Monteverda~~
lazków (od niego [illegible] się początek) muzyka dramatyczna od jednych z zapałem nowości przyjmowana była a od drugich prześladowana gdy tymczasem muzyka kościelna przez <u>Palestrynę</u> i <u>Allegri'</u>ego do doskonałości doprowadzoną.

Wszystkie usiłowania pierwszych dla teatru aż do czasu <u>Scarlatti</u> ograniczały się na bardzo małych postępach a jedyną ich zasługą było, że nie uwzględniali poezji i jej połączenie z muzyką.

Dominik <u>Mazzocchi</u> kompozytor [illegible] około 1638 po

raz pierwszy użyto w muzyce wyrazów: crescendo, diminuendo, piano, forte i wynaleziono kwadrat enharmoniczny.

W Wenecji przyjmowały się łatwo od [illegible] na polu muzyki w innych częściach Włoch przeciwnie, a szczególniej w Rzymie zachowywano skrupulatnie dawną tradycję klasycyzmu, więc pomysły Monteverde'go i naśladowców nie miały tam przystępu. W Rzymie [illegible] sformułowano fugę, która zależnie od małych zmian [illegible] zachowała się do dziś. Szkoła neapolitańska i bolońska do 1650 nie wydały żadnego z wielkich

szych kompozytorów. W Wenecyi
w początkach 17 stulecia popisał
się człowiek z genjuszem Jan
Croce przezwany Chiozzetto
(muzyka dramatyczna zawdzięcza
mu wiele szczególniej styl buffo
jakiem utworzył a przez naśla-
dowców szczęśliwie do sceny za-
stosowanym został. On pierwszy
z kompozytorów pisał kantaty
rodzaj małego dramatu na jeden
głos ułożonego. – W ogóle muzyka
dramatyczna aż do r. 1675 nie
wielki we Włoszech postęp uczyniła.
Więcej przywiązywano wagi do
przepychu w wystawie, staran-
ności w maszynerji aniżeli do
wartości poezji i muzyki i zda-
wała się tedy upadać.

Carissimi przyczynił się do udoskonalenia recytatywu (urodz. w Padwie 1582) nadał kantacie większą formę. Oratorjum przyczyniło się do udoskonalenia i upowszechnienia muzyki kościelnej dramatycznej — słowem poprawił i udoskonalił dramat liryczny. Muzyka jego bogata jest w świetną i urozmaiconą melodję, podtrzymywaną czystą harmonią i lekkiem prowadzeniem basu który był ciężki i monotonny. Uczeń jego Stradella Aleksander był także wybornym kompozytorem i niepospolitym śpiewakiem. Teraz ~~dop~~ dopiero Scarlatti Ale-

potrzeb najwięcej rodzaj dla muz. dram.
W operze swej pod t. „Teodora" dał
w pierwszy przykład powrotu do
głównego motywu co przedtem na-
zywano da capo = Dotychczas
nie miały recitativa innego a-
kompaniamentu nad bas ciągłe-
go pod tym względem Scarlatti użył
orkiestry i poprzecinał przygody
ritornellami i dał przez taką for-
mę, jaka się dała w muzyce dra-
matycznej użycia. Akompania-
mentowi podkładanemu pod
arye dał zamiast go zmniejsz-
pak dotychczas iść niewolniczo
za arya — dał dosyć niezależ-
ny — potem co zmniejszył mono-
tonię i dał w kompozycyę więcej
życia.

W r. 1715 wystawił w Neapolu operę pod tytułem: „Tigrane" w której on[illegible] mnóstwo nowych rzeczy wprowadził. Orkiestrę w tej operze niósł ze skrzypców, altówek, wiolonczelli, kontrabasów, dwu obojów i dwu waltorni. Była to instrumentacya dotąd bezprzykładna. Oprócz tego użył do akompaniamentu poważnego ustępu 2 altówek i wiolonczelli obligato, w innem zaś miejscu przyłączył dwa flety, dwie waltornie i dwa fagoty do instrumentów smyczkowych. Nakoniec jednej arii nadzwyczajnej pod względem piękności melodyi dał zna-

towarzyszów przez bas i klawikor-
du: skrzypce, altówkę i wiolonczellę
także obligato. Scarlatti napisał
sześć oper + 1726. Wówczas mu-
zyka teatralna nabrała znaczenia.
Scarlatti założył szkołę w
Neapolu z której wyszli Leo
Porpora, Vinci i Durante.
Śpiew był we Włoszech już 16 wieku
wykształconym — dowodem najdawniejszym
autorem dzieła o nauce śpiewu
pod Alex. Guidotti publikowanego
1600. Rozpowszechniano później
szkoły w Rzymie — a najlepsza z
nich była pod kierunkiem Mazzochi
kapelmistrza watykańskiej kapeli
w 1629. W końcu 17 wieku roz-
ta nauka śpiewu znacznie rozwinięta
w różnych stronach Włoch.

Najsławniejsze zaś szkoły założono w początku 18 stulecia przez Franciszka Pelli w Modenie przez Jana Pita w Genui przez Gasparini=ego i Lotti w Wenecji przez Fedi i Amadori w Rzymie przez Brivio w Mediolanie przez Franciszka Redi w Florencji a nakoniec przez Pistocchi w Bolonii – Sam Neapol posiadał kilka szkół zostających pod zarządem i kierownictwem Alessandro Scarlatti, Dominika Gizzi Leo i Porpora –
Nie dziw że Włochy wydały w owym okresie znakomitych śpiewaków.
Nie zapominano i o muzyce

instrumentalnej która wymagała coraz bardziej kształcąca się opera – Corelli urodz. 1653 w Fusignano założył pierwszą szkołę słynną z dobrego i pięknego stylu – Skrzypce zrobiły się we Włoszech przeważnym instrumentem w kościele, teatrze i salonie Kantata tymczasem doskonaliła się rodzaj utworu salonowo dramatycznego – Carissimi, Scarlatti następnie Rossi, Gasparini, Lotti, Bononcini i inni udoskonalili kantatę tak że epokę w której oni żyli nazwano złotym wiekiem kantaty

Szkoły rzymska neapolitańska weneckie i bolońskie wydały mnóstwo wielkich kompozytorów i artystów którzy okryli Włochy nieśmiertelną chwałą.

Część druga

W okresie tym pierwsze miejsce zajmu-
je Pergolese urodz. w Neapolu r. 1707. Jego
Stabat Mater uważane jest za wzór tonko-
naiwości. Opery za jego życia nie miały
powodzenia. Niedoceniony i wzgardzony
przez współczesnych umarł w 33 r.
Zawiść i zazdrość zatruła mu życie.
Dopiero po jego śmierci we dwa lata
z chciwością wyszukiwano jego prace
ważnie jego przyjacielem „Borki"
nazwano. Wyjątek stanowi jedna tylko
opera „la Serva Padrona" ~~która~~ w rodza-
ju komicznym skomponowana 1730
która za życia jego jeszcze była powszech-
nie lubioną. — Martini † 1781
pracował dla kościoła, lecz po nim
nie było już kompozytorów religij-
nych godnych wzmianki.

Śmierci jego pracy opanowanej wyższem społeczeństwa. Uczeni i artyści dla niego tylko swą wiedzę i umysł poświęcali. Scarlatti dawszy szczególniejszy wielki dram. silny popęd, nie brakło jemu pomiędzy kompozytorami zdolnych do utrzymania dzieł tego rodzaju. Pomiędzy tymi co rozwijali formę aryi, recitativo, chórów i instrumentacyi odznaczyli się: Polarolo, Gasparini, Rossi i Bononcini. Oni to aryi która była pierwotnie krótką i zawsze prawie na jeden sposób wykonywaną, nadali rozmiar większy, urozmaicili ją i obdarzyli pewnym charakterem. Vinci, uczeń Scarlattiego, jeszcze bardzo wszystkim i brakło im należnego kontrastu, gdyż głos basowy między prawie nie brał w nich udziału.

Partytury ze ówczesnych kompozytorów wypełniają przeważnie arye sopranowe i tenorowe — basowe rzadziej się widzieć dają. Role kobiece zastąpiono kastratami. W ciągu 17 wieku było wielu sławnych tego rodzaju śpiewaków: Campagnola, Loretto Vettori uchodzili za znakomitych. W pierwszej połowie następnego stulecia Antonio Pasqualino, Angelucci, Guidobaldo Brandi, Balarini Pistocchi Cortona i Ferinnuviani byli za najlepszych niektórzy z nich celowali w buffo.

Chiozzetto jak wiadomo mistrzowsko stworzył buffo, w czem później wielu kompozytorów szczęśliwie był naśladowany. Mówi pod względem wartości komicznej stoją bez zaprzeczenia najwyżej i bez współzawodnictwa.

Wszelkie usiłowania w naśladownictwie
we Francji i w Niemczech nie zawsze szczęś-
liwe przyniosły owoce.
Szkoły Wenecka i Neapolitańska
najchlubniej się Wenecja i Logros-
cino od Neapolitańczyków przezwa-
ny: „il Dio dell' opera buffa".
Galuppi przezwany Buranello od
miasta Burano w którem się 1703
urodził uważany był i może za jedne-
go z najlepszych kompozytorów buffo.
Mikołaj Jomelli urodz. 1714 w
Aversa w Neapolitańskiem pi-
w 20 roku napisał operę „Errore" przyjętą
z wielkim zapałem później wiele innych.
W. 1754 przyjął obowiązki dyrektora or-
kiestry u księcia Würtembergskiego.
Podczas 20 letniego pobytu w Stuttgardzie

podupadłej muzyki niemieckiej
przyjął się jej do wykonania także,
bo że dotąd w dziełach swych przerażał
częściej używać melodyi a wykonaniu
nadał siłę i głębokość nieznaną we
Włoszech. Zmiana ta dała mu się
uczuć za powrotem do ojczyzny. W swej
dbali podówczas o wdzięk melodyi
pragnęli ją mieć czystą, bez żad-
nych harmonijnych ornamentów.
Wszystko co ich odciągało od śpiewu
było im nieznośne. Najmniejsza
modulacya mierziła ich słuch
a dźwięki rozmowy instrumentów czy
były dla nich czczym hałasem.
Do dziś nie wiele się zmienili.
Odtąd niektórzy z swych wielbicieli prze-
zwany „Gluckiem włoskim" bowiem
którą jego Ifigenia przedstawiona
1773 upadła zupełnie się i umarł
w nędzy smutniejszej.

Mikołaj Piccini najznakomitszy z kompozytorów neapolitańskich rodzi się 1728 w Bari uczeń kon-serwatoryum Santo Onofrio w Neapolu wystąpił w r. 1754 z operą komiczną „Le Donne dispettose” stał się sławnym – wiele oper – 1758 skomponował dla Rzymu operę „Alessandro nelle Indie” W operze tej napisał uwerturę godniejszą tego imienia – arye i recitativa oblekł silnym wzruszenia i energii kolorytem. Logroscino był lubianym od Neapolitańczyków kompozytorem wynalazł finały – Piccini go zaćmił. w operze swej „La ~~Cecl~~ Cecchina ossia la buona fi-gliuola” rozszerzył finał i podczas gdy Logroscino pisał

pisał na jednym motywie i w jed-
nym tonie — Piccinni zamie-
nił się zmiennością w nim tonu,
czasu i ruchu ~~motyw piano~~ wiążących
się z sobą. — 1776 udał się do Paryża
zaproszony od dworu angielskiego
tam piętnaście oper — Uczestni-
kamy kłótniami stronnictwa
Gluckistów i Piccinnistów r 1791
powrócił do Neapolu — Zmarł
1800 w goryczy i zmartwieniu.
Sarti i Sacchini niepodob-
nie zajmują miejsce — współcze-
śni Picciniego. Szczególniej
Sacchini urodz. w Neapolu 1735
celował bogactwem akompa-
niamentu i szlachetnością i
wzruszeniem śpiewu.

Wybitnymi talentami byli <u>Guglielmi</u>
<u>Paisiello</u> i <u>Cimarosa</u>.

Guglielmi urodził się w Massa Carrara
~~1762~~ 1726 — w 28 roku wystawił swoją
pierwszą operę — uczeń Konserw. neapol.
wiele oper — były dla śpiewaków bardzo
wygodne nie pozwalał im ani dodawać ani wymówić.

<u>Jan Paisiello</u> urodz. 1741 uczeń w Neap.
Konserw. Santo Onofrio — pisał operę
dla Bolonii i innych miast 1777
zawezwany do Petersburga napisał
tam wielka oper pomiędzy niemi
„La serva padrona" i „Il Barbiere
di Seviglia" — Pod wpływem dworu
Katarzyny zmienił po części styl jakiego
włoscy kompozytorowie się trzymali
mniej w rodzaju arii śpiewnych a
więcej zaś ozdobnych ustępów.

Gdy wrócił 1788 do ojczyzny – rodacy przyjmowali nowe jego opery coraz obojętniej. – Zrażony tem [illegible] [illegible] się jednak [illegible] do wymagań miejscowych, [illegible] napisał kilka oper które wraz ~~[illegible] z [illegible]~~ z operami przyjmowane były. 1802 dyrektorem nadwornej muzyki w Paryżu opera Proserpina z powodzeniem – lecz współzawodnictwo miejscowych kompozytorów i niechęć [illegible] przyszłego jego dzieł w Paryżu – skłoniły go do powrotu do ojczyzny. Wskutek wzrastającej sławy Rossiniego i wypadków politycznych stracił wiele ze znaczenia i dostatków + 1816.

Wydał on mnóstwo [illegible] [illegible], i był starannym w opracowaniu.

Dominik Cimarosa ostatni z ple-
jady wielkich 18 wieku kompoz. rodził się
w Aversa w Król. Neapolit. 1749 syn
ubogiego murarza uczeń Konser. Santa
Maria di Loretto – wyszedłszy w 19 roku
napisał muzykę do farsy: „La Baronessa
Stramba" i inne – 1789 wezwany do
Petersburga był tam 3 lata napisał
kilka oper lecz z powodu klimatu wró-
cił do kraju – W przejeździe przez
Wiedeń 1792 skomponował dla tamt.
teatru nieśmiertelne swe dzieło: „Il
Matrimonio segreto" Do 38 roku
życia napisał oprócz innej muzyki
70 dzieł (prawie) dramatycznych.
Operę tę ostatnią Cesarz Leopold II
będący na przedstawieniu – kazał
ucztę dać muzykom i śpiewakom
kolację a potem chciał raz jeszcze
dla niego i samego odegrano.

Ci trzej zrobili dla opery więcej jak wszyscy kontrapunktyści. Paisiello był w operach swych komicznych mniej wesoły i mniej świetny od Cimarosy, posiadał jednak nagranem znaczenia dramatycznego — Cimarosa zyskiwa melodyą i nadzwyczajną obfitością zawsze nowej i świeżej wesołości — porywa słuchacza nowością czarującej swej muzyki. Ci trzej kompozytorowie zamykają rozkwit najświetniejszej i najbogatszej sztuki muzycznej 18 wieku. Po nich muzyka zdaje się upadać. Mayer, Paer, Zingarelli, Pavesi, Salieri, Fioravanti i wielu innych świetnie wprowadzili na obcą scenę lecz dzieła ich zniknęły. Aż wkrótce zapomniano prawie i ich

blaskiem <u>Rossiniego</u>, który jednocześnie opa-
dającą całkowicie swego kraju przywrócił jej
dawne znaczenie a szczęśliwie posłu-
żywszy się dokonanemi zmianami w jej
dotychczasowo przyjętym systemacie
pisania oper, nadał jej przewagę
nad innymi szkołami i innych krajów odpo-
wiednią potęgą zaniesiono.
(biografię opuszczam) 1813 napisał pierwszą
operę w stylu poważniejszym pod tyt.
„Tankred" opera ta zaczyna najświet-
niejszą epokę w życiu kompozytora.
1824 osiadł stale w Paryżu wspierany
utworami swemi na tamtejszych kom-
pozytorów, lecz na swej stronie został
także znakowi ~~ope~~ publiki paryzkiej:
Wapore le Siège de Corinthe (1826)
Mose in Egitto (1827) i le Comte Ory
za utworami tego rodzaju.

korona ze wszystkich jego dzieł jest też
zapoczątkowana „Wilhelm Tell" z 1829
dla francuskiej napisany sceny.
Popularność jego była powszechna.
Melodyjność Rossiniego mniej poważna
i surowsza jak Haydena, Mozarta
i Beethovena, wciskała się łatwiej
do uszu i serca i w tem leży tajemnica jego powodzenia. Nie dosyć
cierpliwy by ukończyć pracowite
studya – z zamożności może zerwał
się w zawód kompozytorski, lecz
wrodzony pełen talentu chronił go od
niepowodzenia. Pobieżność jego.
Dzieła z tych chwilowych podobnych
mniej więcej do zwykłych utworów
Meyera, Paera Zingarellego
i sp. przypadła Rossiniemu
z zgrabną zgrabną łatwością.

W Tankredzie świeżość młodej imaginacji, szczerość melodji, orkiestra pełna pastelowego i śmiałego kolorytu silnie wywarła na słuchaczach wrażenie. Co nie było Rossiniego wyłączną własnością, szczęście i ponętnie poczem niego przedstawione (?) z łatwością zostało za jego własność. Mniej zamiłowany od Mozarta stosował się do smaku publiczności pozwalając miękkiemu swój talent w antyznieczystość jednostajnego formant szarlatanerją naciechowanych. = Z czasem przy duetów i większych zbiorowych występów a z prawie zawsze jednostajne, to samo można

przewodzić o rytmie wielu koń-
cowych finałów. Crescenda zaś
które przejął od kompozytora
Mosca są tak częste i nie-
umiarkowane nawet, że
nieprzyjaznych sobie artystów
w Paryżu przezwany był
„Monsieur de crescendo"
Główna cecha muzyki Rossiniego
jest lekkość i humor – chociaż
gdy melodja tragiczna poważna
i marsowa. Utwory Mo-
zarta Beethovena i Meyer-
beera wywołują w nas głębokie
pewne i smutne wrażenia
przemawia Ross. z wyjątkiem
ostatniej „Wilhelm Tell" swą
miłą i świeżą melodją

sprowadzający w nich zadowolenia
i rozkoszy. Jest on rzadko ~~[illegible]~~ romant-
ycznym. Rossini wyświadczył wielką
przysługę i poważnym operom.
Dawniejsi mistrzowie a nawet Pai-
siello i Cimarosa za rzadko
używali w dziełach tego rodzaju
recitativów arji i duetów
-a zbyt mało następów zbioro-
wych (morceaux d'ensemble"
Ztąd pochodziła ~~monoto~~ ~~[illegible]~~
monotonia niszcząca znajdującej
się w ich utworach wiele piękności.
Rossini obrał sobie zupełnie
inny sposób jak to już w „Tan-
kredzie" a szczególniej w
„Otello" dostrzedz można – z niego
wszystkie [illegible]

dla tego tak mało uczci ta tu równo
a i te nawet co za zgadzała wie-
le na interesie, bo uczniowie
inni towarzysze a nie profesjon.
tak to przedtem bywało. Znaczenie
i ustępka nadał którym jest
także w stosowaniu Rossini między
on pierwszy zaczął notować
nie spuszczając się na śpiewa-
ków wszelkie brodaczya i
kadencyje w śpiewie.
Nikt nie był w stanie nadać or-
kiestrze tylko świetności i żywo-
ści co Rossini, lecz szczególniej
w ostatnich dziełach swoich, nig-
wet [illegible] wiele [illegible]
strumentów, przecież znaczy
nieczucie uwaga słuchaczy, i dał

powód naśladowcom swoim do ogromnego później pod tym względem nadużycia. Dotąd jego geniusz oswobodziwszy muzykę w kraju od pewnych krępujących ją form, wzbogaciwszy sztukę wielniemi i śmiało wprowadzonemi reformami i przyczyniwszy się tym sposobem do jej postępu wywarł stanowczy wpływ na muzykę innych krajów.

<u>Naśladowcami Rossiniego</u> ~~[illegible]~~ używającymi mniej lub więcej dobrego we Włoszech powodzenia byli Carafa urodz. w Neapolu 1785 Mercadante 1798 obok tego miasta Meyerbeer którego aż do napisania na scenę początku opery

Robert Diabeł uważać potrzeba
za jednego z lepszych włoskich kom-
pozytorów, *Paccini* i *Vaccajo*
Dzieła ich pisane są na sposób Ros-
siniego niewiele też i mieli do
powiedzenia — Jeden *Bellini*
oryginalniejszy od innych zdołać
zebię umiał większy nieco rozgłos.
Kompozytor ten z małemi nau-
kowemi środkami winien był
wszystko i siły twórczej wrodzonego
talentu. Umiał on znaleźć w głę-
bi swego serca czystne melodyje
a w kombinacyach harmonii
Dorastał się czasami sięgnąć
w sfery przystępne tylko potężniejszym
twórcom muzykalnym.
Donizetti i *Verdi* są to

Dwaj wyższego rzędu kompozytorowie (należący także do naśladowców Rossiniego) zamykający drugi okres dramatycznej włoskiej muzyki. Donizetti napisał prawie 60 oper tworzył nadzwyczaj szybko lecz nie zawsze z rozwagą i bez należytego opracowania. — Dla tego pomimo takiej ilości jego oper zaledwie kilka przeżyło swego twórcę a z tych: Don Pasquale i Napój miłosny jako opery komiczne zaś Lukrecya, Łucya i Faworyta jako opery serio za najlepsze uważać należy. — Napisał 65 oper mnóstwo drobnych śpiewów kantat i mszy. — Sposób instrumentowania tego kompozytora

jest święty, niekiedy potężny
rzadko jednakże oryginalny. Wiecza-
wo w nim szczęśliwie koloryt
dźwięku obmyślany, mówiąc tak-
że modulacyi w harmonii.
Największą zaletę stanowi w nim
wyborne towarzyszenie głosom
śpiewaków, dozwalające bez zagłu-
szenia i umęczenia wykonywać
z łatwością najdelikatniejsze od-
cienia swych ustępów. Za-
rzucają także Donizettiemu
nadużycie crescenda i zbyt
częste wytłumowanie krzycza-
cemi z pospolitemi instru-
mentami. Lecz wady te wy-
nadgradza się jeszcze zaletami w po-
równaniu z [illegible]

~~najpiękn~~ najgłośniejszego dziś we
włoszech kompozytora Verdi'ego.
Żaden może z kompozytorów
nie miał tak wielkiej liczby nieprzy-
jaciół co Verdi - Ze wszech stron
narzekają na zepsucie smaku,
na brak melodji, na hałaśliwość
instrumentacji. Jemu przypisu-
ją kierunek gwałtownego zramo-
towania sztuki. Wielu z młodych
kompozytorów jemu przypisu-
ją dziś brak śpiewaków i szybką
utratę ich głosów.
Najgłówniejsza cecha kompozycji
Verdiego jest nerwowość. Wy-
biera on zawsze teksty poważne pa-
tetyczne, efektowne czy tragiczne
najdramatyczniejsze i chociaż

w pewnych ustępach rozwijającej
się akcji zresztą nieraz trywiał-
ności muzyki tak w chwilach
jej największego znaczenia
nie się wznieść w swem kom-
pozytorskiem natchnieniu
do odpowiedniej wysokości.
Powodem jego tej trywialności i
oryginalności są dwie okolicz-
ności. Najpierw Verdi będąc
jedynym znaczącym naówczas
szym kompozytorem włoskim
nie mniej zyskał a którego by się
spróbował obracać trochę
czyś – przeszkodą ogromną
wał z Donizettim który stał
dziś jako uwyższenia. Powtó-
re rowne te drogi na które

wielki Verdi. Dzieła w jednych wzbu-
dzały oburzenie i wstręt a tylko
w drugich zachwyt — Ze strony kry-
tyka go dotknęła — a zbałamu-
cony od swych przyjaciół uwiel-
bieniem jakiego mu nie szczędzi-
li oddzielał się od rzeszy — Trubadur
jest ostatnim z jego szeregu najlepszego
dzieła — Od czasu jak Rossini
a nawet Donizetti przestali
pisać, zmienił się znacznie
charakter włoskiej muzyki —
Wpływ piśmiennictwa zagra-
nicznego, nowe teorye o sztuce
dramatycznej, środki wyposażo-
biania polityczne pobudzają
także kompozytorów do nadawa-
nia swym utworom cechy

-gwałtowno nerwowej - Poświęcili
biorąc tagodny i delikatny koloryt
nerwowa dla pewnych i ciemnych
wyrazów zbolałej duszy.
Melodye ich nie mając też jas-
ności stodyczy i spokoju codzien-
niej - Sztuka instrumento-
wania straciła wiele na wdzię-
ku i wytworności - a stała
się wrzaskliwą i krzykliwą.
Jednem słowem nastąpił
Rozziniego pomięzli muzykę
przez zbytnią przesadę w
wyszukiwaniu nowych
efektów dramatyczności.

Muzyka w Niemczech.

Po wioskach naszych muzyk ludowych narodom za bezwątpienia nie mamy, tylko pochodzi to z zupełnie innych przyczyn. Wiosi obdarzeni ~~silną~~ organizacyą namiętną do melodyi, śpiewają z wielkiem smakiem i czuciem, w Niemczech zamiłowanie to do muzyki jest skutkiem wychowania. Północna część tego kraju w szczególności od czasu reformacyi posiada mnóstwo szkółek i instytucyi muzycznych, wpływających na zamiłowanie do tej sztuki od lat najmłodszych.

Luter znał się dobrze na muzyce i widział jaki wpływ wywierać ona może na obyczaje, żądał więc aby wszyscy pastorowie posiadać mogli muzykę i uczyli bezpłatnie w szkółkach młodzież. W tym celu wspólnie z Melanchtonem ułożył wykład religijny. Wiele hymnów i psalmów wielkiego tego

utworek a śpiewają i dziś a melodya te od-
znaczają się majestatyczną pięknością.
Najznakomitsi kompozytorowie poświęca-
li swój talent temu rodzajowi muzyki kościelnej.
J. Seb. Bach pisał wiele genialnych dzieł tego
rodzaju. Zwyczaj ten przyczynił się naj-
więcej do wyrobienia pomiędzy Niemcami
upodobania do harmonii, która jest głów-
ną podstawą ich utworów muzycznych.
To ścisłe połączenie muzyki z wiarą, dzia-
łając na rozbudzenie zamiłowania na-
wet między najniższą klasą społeczeni,
sprawiło że Niemcy szczególnie
w dramatach religijnych czyli tak zwanych
oratoryach ~~dos~~ się wznieśli do najwyższej
doskonałości. Emanuel Bach,
Haendel, Haydn, Naumann
Mozart, Beethoven i Mendels.

sobie zostawili wiekopomność w tej dziedzinie. Co do muzyki dram. teatr. W wieku 16 i z początkiem 17 wieku od grywał się w Niemczech dramat znany w dziejach jako 30 letnia wojna. Wskutek tego sztuka muzyczna była w letargu aż do wstąpienia na tron Leopolda 1657. Monarcha ten lubiąc muzykę a nadewszystko kompozycje Carissimi postanowił wprowadzić dramatyczną muzykę do Niemiec. Skoro się tylko wojna skończyła, sprowadził do Wiednia wielu kompozytorów włoskich, to jest Santinelli, Caldara, Sotto i Bononcini-ego, zaszczycając ich swą przyjaźnią i obdarzając honorami. Santinelli zamianowany mistrzem nadwornej kapeli napisał w tem ~~mi~~ wiele na cześć

zaślubin cesarza Leopolda operę pod tytułem: gli Amori di Orfeo ed Euri-dice, która w [illegible] tak oczaro-wała się, od tego czasu zaprowadzono tam operę włoską. — Henryk Schütz urodz. 1584 w Koestritz napisał wprawdzie muzykę do opery Rinuccini'ego „Daphne" przełożonej na język nie-miecki przez Opitz'a 1627. Lecz sam kształcony przez Jana Gabrielli'e we Wenecji przeniknięty manierą i trady-cyą mistrzów tej szkoły nie umiał czy nie umiał być oryginalnym, jego więc muzyka ani on sam za nie-mieckiego kompozytora uważanym być nie może.

Pierwsza dopiero niemiecka opera „Orontes" [illegible] pewnym

miejscowym charakterem wykonana
była w Hamburgu 1687 – muzykę do niej
układał Jan Thiel dyrektor orkiestry
księcia Mersburgskiego. Kilku innych
kompozytorów a to: Strüngk, Foertsch,
i Cousser, starało się iść w jego ślady
lecz wszyscy zaćmieni zostali usunięci
w [illegible] Reinhard Kei-
serem. Najznakomitszy tam kompo-
zytor niemieckiej szkoły urodził się w
Weissenfels około Lipska 1673 – uczeń
ojca potem w Lipsku u Ś-go Tomasza. W 19
roku napisał muzykę do dramatu pa-
sterskiego pod tyt: „Ismena" W rok
później skomponował w Hamburgu
operę „Basilius" Muzyka była tak
odmienną i wyższą od tej którą
poprzednicy jego pisali że cały

biegł go słuchać z zapałem, a miasto
wezwało go do objęcia dyrekcji teatru.
Zaczęli mu zazdrośni stawiać przeszko-
dy i intrygi, dopiero w trzy lata póź-
niej mógł swą operę „Irene" i Semiramis
wystawić. 1728 otrzymał w Hamburgu
godność dyrektora muzyki przy kościele
Św. Katarzyny. Komponował wiele relig.
Na 5 lat przed śmiercią napisał
ostatnią swą operę „Circe". Powia-
dają, że ten ojciec niemieckiej opery
ostawił 116 dzieł teatrowi, prawie sa-
mych oper, wielkiej ilości innego
rodzaju muzyki jak mszy, oratoryów itd.
Utwory jego odznaczają się siłą wyraże-
nia patetycznego i oryginalności
formy. Jak u wszystkich niemieckich
mistrzów harmonia jego jest wzorowa

i przejmująca w instrumentach więcej jest instynktu jak metody. W jednej swojej operze „Fredegondzie" umieścił 40 aryj a każda z nich zaleca się szczegól. ną kolorytu i efektu rozmaitością. Czasami słychać w jego orkiestrze słychać tylko bas, klawikord i instrumenta smyczkowe, we pizzicato, czasami to, kwartet zmięty, to znów słoje towarzyszą śpiewakowi albo flet z altówką jedynie. Wymieniają aryę w której akompaniują skrzypce solo lub obój z basem.

Podziwiać należy owe niewyczerpane środki kompozytów jakiemi on władał i rozmaitość swojej utworów. Kompozycje Keyzera pod względem melodyi uważane są za bardzo piękne, zmianami zaprowadzonemi przez siebie

w złanej antytezie komponowania, wy-
przewyższał on znacznie wiek swój
chociaż niedołęstwo poetów i śpie-
waków szkodziło mu więcej jak pomagało.
Najczęściej niemożliwiej i kapryśni
wykonywali jego opery, gdyż brak był
jeszcze podówczas w Niemczech ludzi
wyjątkowo śpiewaniem się trudniących.
Zdarzało się, że w czasie grał pierwszego
tenora a panna w dzień swoich przed-
dająca śpiewała wieczorem, Armi-
dę, Semiramidę lub podobnie.
Jednakże Haendel i Hasse nie-
tylko że się kształcili na stylu
Keisera ale wiele i pomysły
jego myśli nieco naśladowali.
Po Keiserze najznakomitszym
z kompozytorów ówczesnych był

Haendel (biografia) w 14 roku był skrzypkiem drugim w i dyrygentem podówczas teatrze w którym opera kwitnęła w Hamburgu - tam to wywarły utwory Keisera wielki wpływ na niego. Zwiedził Włochy 1708 1709 napisał we Florencji na żądanie ks. Toskańskiego swą pierwszą operę włoską „Rodrigo” następnie w Wenecji wystawił „Agrippinę” w Rzymie kantatę „Il trionfo del Tempo”. Dzieła te dobrze przyjęte zjednały mu rozgłos. Widząc że we Włoszech trudno mu będzie długo się utrzymać wrócił do Niemiec i osiadł w Hanowerze. Był tam podczas dyrektorem teatru

Angnol Steffani (urodzony w Ło-
nach 1655 zmarły 1730) kompozytor
wielu oper. Haendel cenił wiel-
ce jego dzieła a mianowicie słodycz
i wytworność stylu jaki odznaczał
muzykę Steffaniego, przejął się
nią tak dalece iż odtąd w u-
tworach jego niepospolite zmiany
znaczne styl włoskiej i obok głę-
bokich a uczonych kombinacyj
harmonijnych zachwycających głów-
nie olbrzymi talent Haendla
spostrzegać się daje pewna
jasność i smak w melodji.
1710 w Londynie. - Pisał ogrom-
na liczbę oper, lecz nadzieję w
jakim najwięcej zasłynął były
Oratorya z których znaczniejsze są.

Ester, Izrael w Egipcie" „Saul"
„Mesyasz" „Judasz Machabeusz"
„Balthazar".
Muzyka jego jest genialna, styl wiel-
ki, szeroki lecz ciężki i dla ogółu
niezbyt przystępny.
Graun urodz. w Saksonii 1701 i
Adolf Hasse. uczeń Scarlattiego
od Włochów przejęli ukończone
komponowali obaj też w stylu
włoskim na jedynym jaki przodków.
zaś zyskał w Niemczech powodzenie
gdyż i na dworach niemieckich władza
pańskich w Wiedniu starały się
o operę włoską. Przez lat 80 pra-
wie trwało tak nieporozumienie
i ani Haendel ani współcześni
jemu kompozytorowie niemieccy

Mattheson i Teleman nie mogli uniknąć włoskiej przewagi ani też tembardziej wydrzeć jej pierwszeństwa. Gluck urodz. 1714 † 1787 nazwany kompletny geniusz muzyczny w swej epoce rozprzestrzeniwszy granice muzyki dramatycznej wprowadzeniem do niej pewnych koniecznych zmian których potrzeba powszechnie uczuć się dawała: przez połączenie wdzięku szkoły włoskiej z bogactwem harmonii i energią deklamacji prawdziwie dramatycznej wzbił się nad wszystkich współczesnych sobie kompozytorów. Stawszy się twórcą nowego rodzaju udał się do Francji by tam dokonać

stanowczej w sztuce niezależnej
i założyć szkołę, założyć szkołę
której muzyka dramatyczna fran-
cuska zawdzięcza swoją egzystencję.
Naumann byłby może także obecnie
dziś sławy europejskiej gdyby
nie to że najpiękniejsze swe dzieła
pisał w chwili gdy utwory Mozarta
poczęły na się zwracać powszech-
ną uwagę. Ur. w Blasewitz 1741
początki muzyki pobierał w mieście
rodzinnem, następnie udał
się do Włoch dla doskonalenia
edukacji. — Napisał kilka włoskich
oper. — Lecz dopiero „Amphion” po
szwedzku wystawiona w Stockholmie
1776 była jego pierwszem a „Aci e
Galatea” w Dreźnie 1801 ostatniem
dziełem [illegible] twórczości.

Lecz jeżeli muzyka dramatyczna
narodowa pomimo pewnych cech
oryginalności nie mogła dość
przewagi nad panującą po wszyst-
kich znaczniejszych teatrach włoską,
za to styl muzyki instrumentalnej
w Niemczech i zwłaszcza w drugiej
połowie 18 wieku poczynił postępy.
Wówczas to terzetom, kwartetom
i kwintetom nadano charakter
i formę jaką widzimy w pierwo-
nych utworach tego rodzaju u
Haydna, Hebricha, Agrela
Janitscha, Radeckera, Camer-
lohera i Abela. Pomimo to
kompozytorowie Schafft
Teleman, Schindel Mizli-
weczek, Toeszky, Wagenseil

Wanhal i Stamitz rozszerzyli w instrumentacyi symfonię bo z razu złożona tylko ze smyczkowych przez dodanie dętych instr. zyskała na piękności i potędze. Józef Haydn ur. w Rohrau 1732 doprowadził muzykę instrumentalną to nad- zwyczajnej doskonałości przez swe kompozycye wyłącznie dla niej poświęcone, a temi były oratorya symfonie, msze kwartety i t.d. W operach po- częła orkiestra nabierać znacze- nia jakiego dotychczas nie miała kompozytorowie zwracali więk- szą uwagę na różnorodny koloryt brzmienia instru- mentów, stała się coraz więcej barwiąca

nim swe strony się przejawił Mozart i pokazał zdumionemu światu, który go znam przypaść nie był w stanie co może zdziałać muzyka instrumentalna i zarazem z wokalną w wyższych sferach Dramatu, gdy jest umiejętnie zastosowana.

(Biografia Mozarta). Wynalazca form kolosalnych rozmiarów przez wszystkich pierwiej naśladowanych twórca ogromnego mnóstwa melodyi, wypływających z organizacyi dziwnie muzykalnej, nieporównanej w oryginalności, bogactwie i nowości niemniej zachwycających kombinacyi instrumentalnych. Geniusz ten rozkwitł w „Die

<u>Entführung aus dem Serail</u> (1781
model pierwszej opery prawdziwie
niemieckiej i godnej tego nazwania.
a w <u>Don Juanie</u> wystawionej
w Pradze 1787 4 listopada ideał
opery łączącej w sobie [illegible]
wszystkich sztuk razem, dzieło
nieśmiertelne w którem prawda
i piękno razem doprowadzone
są do ostatecznej granicy.
Mozart zmarł w nędzy d. 5 Grudnia 1791.
żona nie mając za co pochować męża
pochowano go we wspólnym dla naj-
uboższych ludzi przeznaczonym ro-
wie. Po Mozarcie <u>Piotr
Winter</u> zajmował dość długi
czas miejsce między kompozytora-
mi teatralnemi - rodził się w Bawa-
ryi 1758 zostawił wiele oper
do niemieckiego lub włoskiego tekstu.

Józef Weigl urodz. w Wiedniu 1765 nie tyle wzorowy co Winter ale oryginalniejszy w pomysłach miał wiele więcej treści. Został on najwięcej opera-pisarzem dla włoskiej opery w Wiedniu. Z niemieckich najświetniejsze powodzenie miała dla swej charakterystycznej muzyki „Familia szwajcarska" — Mniej znani od niego poprzednicy byli: Zumsteg, Paër, Jan Fryderyk Reichardt, André, Bachman, Hiller, Kanne, Wranitzki i inni. Stanowią oni przejście od 18 do 19 wieku. Największym reprezentantem w początkach 19 stulecia był Beethoven.

Beethovenowi nie mógł się nigdy ... naznaczyć w tej kategoryi.

(biografia)

Jeżeli w muzyce instrumentalnej geniusz Beethovena dosięgł najwyższej potęgi, to jednej wznieść się można że to w teatralnej został tylko jedno dzieło które jakkolwiek nosi cechy jego wielkiej twórczości, jednakże nie pod potężnym talentem Beethovena „Leonore oder eheliche Liebe" opera w 2 aktach później przerobiona pod nazwą „Fidelio" wystawiona po raz pierwszy we Wiedniu 20 listopada 1805 w 7 dni po wejściu francuzów tego miasta — upadła — gdyż mało kto z mieszkańców wiedział o teatrze a prawie tylko sami oficerowie fr. Dzisiejszy. Ta jednak klęska zraziła Beethovena że nigdy potem drugiej nie napisał opery.

Wznowiona i przerobiona powtórnie
1813 r. w Hofoperntheater doznała
dobrego przyjęcia. — Muzyka do„
natchniona wzbogacona została
przez Beethovena do melodra-
matów a to Egmont 1811 drugi
Ruiny ateńskie„ 1812 trzeci
Król Stefan 1818 na otworze-
niu teatru w Peszcie. Potem
tego uwertury Coriolan (z dnia)
ofiarowana ks. Radziwiłłowi
druga także z dnia ks. Golicyn
uwertury do opery Fidelio, i balet
„Promethée".
Czem Mozart był dla opery
Beethoven był dla symfonii
Mozart muzykę teatralną, Beeth.
instrumentalną wznieśli do

ideał doskonałości. W tym względzie Beeth. przewyższył Mozarta. Obaj ci ludzie spełnili każdy swą misyę obdarzając świat dziełami będącemi wzorem i ozdobą muzyki.

Po Beethovenie jeden Weber wzbił się nad sferę licznego szeregu kompozytorów których Meyerbeer i Wagner są dzisiaj najpotężniejszemi przedstawicielami.

Webera (biografia) najznakomitsze dzieła są Freyschütz potem Oberon i Euryanthe.

Weber uczył się muzyki u przesławnego niegdyś Heuschkela, następnie od Michała Haydna lecz sztywność i surowość ostatniego zniechęciła Webera tak dalece że omało muzykę nie porzucił.

wysłanego przez do Monachium i tam 1798 pod przewodnictwem Kalchera zdaje się gra na fortepianie - w której doszedł później do wysokiej doskonałości. u Włocha Valesi uczył się śpiewać.

Po Weberze najznakomitszym kompozytorem jest Ludwik Spohr - wyborny skrzypek i twórca wielu pięknych koncertów symfonii kwintetów i kwartetów - napisał kilka oper z których Alruna, Faust i Jessonda największem cieszą się powodzeniem. Z wymienionych znakomitszych kompozytorów co nie grali lub nie grają dotąd większej roli na niemieckich scenach. - Gyrowetz ur. 1755 + 1849 zostawił pomiędzy innemi 'Semiramidę' Agnes Sorel, Der blinde Harfner, Helena,

Hoffmeister ur. 1754 + 1812 zostawił Telemaka, Roselindę i t.d. Konrad Kreutzer ur. 1782 Jory et Bately, Conradin de Svevia, Theatro i t.p.

Albert Lortzing ur. 1803 + 1851 napisał: Ali Pascha von Janina, Der Pole und sein Kind, Czar und Zimmermann, Der Waffenschmiedt i t.p. Henryk Marschner ur. 1796 „der Vampyr", Der Templer und die Jüdin" i t.p. Gläser ur. 1792 napisał sławną operę: Des Adlers Horst – Szereg tem do których potrzeba także zaliczyć Reissigera, Nikolai, Lindtpaintner Dorna zamykają Mendelssohn Flotow, Wagner i Meyerbeer.

Mendelssohn (biogr.) pracując głów. nie dla muzyki instrumentalnej

wystawił jedną zaledwie operę tj.
„Die Hochzeit des Gamacho" 1827
(nie miała powodzenia) i drugą nie-
dokończoną Loreley. Za to kilka
melodramatów których muzykę
znamy powszechnie jak np. Sen
nocy letniej, Grota Fingala
Ruy Blas, Melusina i chóry do
Antigony Sofoklesa uważane
są za arcydzieła w swoim rodza-
ju. Geniusz Mendelsohna jaśnieje
w całej potędze w jego oratoryach
symfoniach i kwartetach. Po
Beethovenie był on bez wątpie-
nia największym w dzisiejszej
epoce kompozytorem.

Flotow urodz. 1811 wyrobił
sobie styl (francuski i wszystkie

jego komiczne opery są pisane w
tym rodzaju, tylko że zamiast pro-
zy czyli dialogów, używa recita-
tivów mierzonych. Stradella
Marta i Marynarze wszędzie są
w Niemczech dobrze przyjmowane
a nasza publiczność także w nich
smakuje.

Wagner urodz. 1813. Straciwszy ojca
wcześnie bez przewodnika bez opieki
kształcił się własnym tylko instynktem.
W Niemczech wszyscy uczą się muzyki
więc i Wagner nie pozostał w tyle –
lecz śmiały i niespokojny jego umysł
rwał się w sferę nowatorstwa two-
rząc nowy rodzaj muzyki zwanej
przez niego Zukunftsmusik
W przekonaniu Wagnera muzyka

pisana w operach sposobem do-
tychczasowym, wstrzymując bieg
akcji dramatycznej - wiadomo że
chcąc temu zaradzić kompozytor
ten sam pisze treść do swej
muzyki mając to głównie na
względzie by muzyka nie tylko
akcji nie wstrzymywała, lecz
owszem dopomagała do jej roz-
woju - Dla tego kawatiny i t.p.
rzeczy wyrzucone zaś z jego dzieł
a tylko recitativa chóry i zbioro-
we ustępy takowe wypełniają.
Pierwsza opera „Die Bräute von Pa-
lermo przedstawiona w Mag-
deburgu 1836 upadła. Dzisiaj
się w Niemczech trudno mu będzie
walczyć ze starą zakorzenioną

ustyna udał się w początkach 1839
do Paryża w nadziei iż wielka Opera
chętniej jego pomysłom wrota otworzy
Lecz i tam spotkał go zawód —
Opuściwszy Paryż udał się do Drezna
a znalazłszy dla siebie grunt dobrze
usposobiony, wystawił Rienzi
do którego sam treść i muzykę
dorobił i od razu stał się sław-
nym. Król saski zamianowa-
wszy go zaraz dyrektorem na-
dwornej kapeli i Napisał
Lohengrin i Tannhäuser
opery pełne dziwacznych lecz śmia-
łych i wzniosłych wielkich pomysłów
wziętość jego szczególniej w północnych
Niemczech (gdzie muzyka czem więcej
zawikłańsza mętna i niezrozumiała)

wszystko
tem więcej (ob. zamiana) stanie
jego można naśladować. Teorya zaś
śmiałego nowatora wywarła
nie mały wpływ w ostatnich czasach
na muzykę dramatyczną.

Najznakomitszym z francuskich
kompozytorów jest Meyerbeer
(biogr.) Jego pierwsze opery podlegając
wpływom niemieckiej scholastyki
pisane nie miały powodzenia
a to z powodu zbyt małego baczenia
na melodyę „La Fille de Jephté"
w Monachium upadła przyjechał
do Wiednia napisał drugą operę
w stylu komicznym „Abimelech
ou les deux Califes" także upadła
Zwątpił więc o sobie i będąc
znakomitym pianistą chciał

porzucić kompozycję i wykierowywać
się na wirtuoza. Lecz Salieri
widząc w nim pewne zdolności
radził mu udać się do Włoch.
Ulegając tym radom przyjechał do
Wenecji i skoro posłyszał „Tankreda"
Rossiniego tak silnie ta sztuka i
piękna muzyka została zachwycony
że od tego czasu zachwycał się na-
miętnie w stylu włoskim, któ-
ry przedtem tak nie lubiał.
Zmieniwszy tym sposobem przeko-
nanie o sztuce oddał się pracy z
całym zapałem. r 1818 wysta-
wił w Padwie „Romilda e Costan-
za" 1819 w Turynie „Semiramide
riconosciuta" 1820 w Wenecji
„Emma di Resburgo" 1822 w

Mediolanie „Margherita d'Anjou"
1820 l' Esule di Granata" 1828 w
Wenecji, il Crociato in Egitto —
wszystkie te opery z zapałem przez
Włochów przyjmowane rozgłosiły
imię jego sławne. — Wezwany do
Paryża był dyrygował swą ostatnią
operą w teatrze włoskim, tu;
cel jego przedsięwzięcia refor-
matora muzyki dramatycznej
głośna, uległ znowu stanow-
czej zmianie a poważnie-
jętne przeważnie włoskiego i
niemieckiego stylu po kilku
latach głębokiego namysłu i
cichej pracy stworzył potężną
z bogatą w skarby muzyki
dramamatycznej partyturą

Robert Diabeł opera tż. wysta-
wiona 1831 tłumaczona na wszyst-
kie prawie języki wywarła niesły-
chany wpływ na kierunek i dal-
szości tworzenia kompozytorów.
Piękność melodji wzbogacona
nowa harmonja, świetna i
malownicza instrumentacja, głę-
boka prawda uczucia dramatycz-
nego pierwszy raz od czasu
Mozarta stała się w tak doskona-
łem połączeniu. Przy tem jeszcze
jeszcze świetność i przepych wystawy
i sceneryi. W „Hugonotach" 1836
jaśnieją te same zalety lecz już
w Proroku widać niepowrotną
zmianę w manierze tego kompozytora.
Opera ta jakkolwiek zaleca się ni-

ztowarzyszonem obrobieniem lecz z drugiej strony brakiem widocznym natchnienia i ubieganie się za efektami zewnętrznemi z całym przyborem dekoracyjno-mechanicznym rodzaj szablonowego i niegodnej tak genialnego kompozytora – pomimo niezaprzeczenie pięknych i wzniosłych ustępów muzycznych, stawiają w oczach wielu ludzi operę tę o wiele niżej od poprzednich a l'Etoile du Nord opera komiczna 1854 w Paryżu wystawiona świadcząc o nadzwyczajnej mistrzowskiej wprawie w szafowaniu technicznemi materyałami sztuki, jest dowodem iż nawet taki kompozytor gdy pójdzie tą drogą stanie się tylko środkiem bawienia i najmniejszym służą kapryśnej a zepsutej publiczności!

Muzyka w Francyi

Mniej samodzielna od poprzednich muzyka francuska powstała ze zlewu i kombinacyi stylów włoskiego i francuskiego. Pieśni narodu francuskiego są raczej wyskokiem dobrego humoru jak głęboką namiętnością dotkniętego serca lub duszy, są raczej objawem radości lub wspomnień chwilowego orzeźwiających mniej lub więcej silnie ich uczucia – Przeciągła a tkliwa nuta t.j. często pojawiająca się pomiędzy ludem słowiańskim, włoskim a nawet niemieckim jest im prawie nieznaną. Krótki a żywy rytm ich piosnek głównie cechuje muzykę tego ludu i wytworzona sami sobie niedaleko by na [illegible]

zaszli, gdyby nie to, że od wprowadze-
nia do Francji muzyki włoskiej
dramatycznej pod rządami Mazza-
riniego – aż do dni naszych
najdzielniejsi kompozytorowie, ozna-
jący talenta swe dla niej pra-
cy, poświęcali od bieżącego w na-
znaniu dostatki i sławy. Niezawod-
nie nie mała zasługa Francuzów jest,
że się umieli uznać ich pracy ocenić
i na swój sposób także stroić – bo
później mówiąc włoscy kompo-
zytorowie byli to i Lulli, Piccini,
Sacchini, Spontini, Cherubini
Rossini, Donizetti, Gluck, Meye-
beer – włosi albo niemcy, którzy
we Francji w ... ten sprawy
swe rozpoczynając poświęcili.

lecz jeśli w tonie poważnej muzyki
Francuzi prześcignąć się nie mogą
za to opera komiczna prawdziwie o-
dpowiada temu narodowi przynosi.
Dowcip, żywość, swoboda i lekkość
są to zalety wypływające z natury
ludu francuskiego, większości
i oś kompozytorowie piękny z nich
użytek w sztuce muzycznej zrobili.
Wykształcony ten dramat pod piórem
wielu znakomitych pisarzy, jedno-
cząc się ściśle z muzyką zgrabną.
Dowcip główną wypukłą wartość
opery komicznej, jakiej używa
nie tylko u Francuzów lecz także
w oczach każdego wykształconego
a wrażliwego człowieka. Ni tym
jest ten rodzaj opery — w niej to

Francuzi zaś we zwierciadle przeglądając się swoim narodowym postaciom ze wszystkiemi ich cnotami i wadami, wodewil niemało także wpłynął na formowanie się opery komicznej i że można powiedzieć że francuska opera komiczna to wodewil śpiewany tylko na większą skalę. Dowcip ich i smak uczynił tą muzykę przyjemną i innym narodom. Już w r. 1581 znajdujemy ślady dramatu muzycznego we Francyi Balthazarini skrzypek piemontski wystawił ~~reformę~~ Salmona i Beaulieu muzykanci należący do kapeli Henryka III wystawił podczas uroczystości zaślubin

Księżna Joyeuse „Ballet comique
de la reyne" – balet ten był ra-
czej operą bez recitativów, muzyka
w rodzaju kontrapunktowym i fra-
gowym. Odznaczała się poważnym
charakterem zastosowanym
do osób na scenie występujących.
Tańce, piosenki i deklamacja współ-
działy i mieszały się razem. Odtąd
też przez 100 lat prawie ten rodzaj
muzyki utrzymywany był we
Francji. Panowanie Henryka
IV i ciągłe wojny wewnętrzne nie
zapewniały temu Królestwu miru
ciszy przyjaznej rozwojowi muzyki.
Dopiero kardynał Mazarini
dla rozrywki młodego Ludwika XIV
sprowadził włoską trupę śpiewaków

pierwszy dał poznać Francuzom
w 1645 operę pod tytułem
„La Festa teatrale della Finta Pazza"
było to właściwie melodramma
ułożone przez Battista Balbi i
Torelli - gdzie osoby w niej wy-
stępujące śpiewały tańczyły i
deklamowały. W dwa lata później
wezwał Mazarini lecz jeszcze lep-
szych śpiewaków włoskich a
ci wykonali operę Montever-
dego „Orfeo e Euridice" lecz
ten rodzaj widowisk nie miał
wielkiego powodzenia, gdyż na-
ród nie był przygotowany na
odpowiednio. [illegible]
[illegible] za [illegible].
około 1660 Mazarini chcąc

gwałtem odrzucona że we Francyi
smaki i upodobanie do dramatu
lirycznego sprowadził mnóstwo
włoskich śpiewaków na dwór
Ludwika XIV którzy w dworcu wy-
konali operę „Ercole amante"
i podobali się wielce. Jednakże
mała liczba osób rozumiejąca po
włosku nie mogła widowiskom
tym zapewnić powodzenia —
Acz utworami każdy przestał
ujrzeć w końcu odbudowanie,
bo zachęceni przykładem Cambert
organista Kościoła St Honoryusza
i nadint. muzyki matki Ludwika XIV
i Perrin mistrz ceremonii
Gastona księcia orleańskiego
powzięli zamiar naśladowania

Włochów i napisali 1671 operę „Pomona" a w rok później drugą „Les Peines et les Plaisirs de l'amour". Podobało się Francuzom chociaż było niewolniczem naśladowaniem oper włoskich. Sztuczność maszynerji nowo do-na pozór małki z a Scudéro więcej bawiła publiczność jak treść i muzyka ~~utworów~~. Orkiestrę składały wszystkie 24 skrzypków królewskich, zorganizowaną w pewną korporację nazwaną „la bande des vingt quatre violons du roi". Posiadali oni wyłączny przywilej grywania u dworu, lecz wielu z nich nut nie znało gdyż nauki

się wszystkiego na pamięć i nie
raz z drukarzom niemiłosiernie
wyg. D. rapsody. Później Lully z
rozkazu Ludwika XIV mianowany
inspektorem nowej orkiestry
„Les petits violons" dla Dwór-
mianująć jej bezpośredniej znacz-
nie wpłynął na udoskonalenie
muzyki przeznaczonej do wspiera-
nia widowisk teatralnych.
Jan Babtysta Lully (biogr.)
we Florencji zwrócił jako wybor-
ny skrzypek na siebie uwagę
podróżującego po Włoszech księcia
Guise który oczarowany talentem
13 letniego wirtuoza zabrał go
ze sobą do Paryża. La Grande
Mademoiselle wyprosiła na

Drugim z jego/jej dotąpił a ona
umieściła ostatnią między nami.
Dworzanemi kuchcikami.
Z rąk pewnego [illegible]
przez rączkę Gastona orleańskiego
zrobił na mnie tak silne wrażenie,
nie że go dała [illegible].
Lully był jednocześnie kom-
pozytorem, dyrektorem
orkiestry, nauczycielem śpiewu
deklamacji a nawet i choreo-
grafem swojego teatru
bo nie było wówczas we
Francji ani śpiewaków ani
tancerzy ani chórzystów
ani orkiestry we właściwem
tego słowa znaczeniu, wszyst-
ko to on musiał kształcić i for-
mować a wtem napisał [illegible] jego
żałoga